

# Aspectos do academicismo germânico no primeiro movimento do Quarteto n. 3 de Alberto Nepomuceno

*Norton Dudeque*

**Resumo:** Através de uma breve análise do primeiro movimento do Quarteto para cordas n. 3 (1891) procurarei exemplificar como alguns dos conceitos estabelecidos no ensino acadêmico germânico do final do século XIX influenciaram e foram adotados e adaptados por Nepomuceno nesta obra. Além deste aspecto, espero prover evidências de que Nepomuceno utiliza nesta obra o conceito Schoenberguiano de variação progressiva, o qual encontra-se proximamente relacionado à prática composicional do final do século XIX, em especial na música de Brahms.

## Introdução

A estada de Alberto Nepomuceno em Berlim e Viena entre 1890 e 1892 e as provas realizadas no Conservatório Stern em 1894 testemunham um amadurecimento do compositor e um aprendizado do ensino acadêmico germânico. Obras como o quarteto para cordas n. 3 de 1891 atestam o franco desenvolvimento musical de Nepomuceno, que talvez tenha como ponto culminante a composição da Sinfonia em Sol menor em 1894. Ademais, os aspectos analisados neste artigo sugerem que a crença geral de que Nepomuceno foi influenciado principalmente pela música de Wagner pode ser errônea, uma vez que a influência de conceitos derivados e observados na música de Brahms é notória na obra aqui analisada.

Na Berlim do século XIX estabeleceram-se vários conceitos importantes para a pedagogia musical, tanto para a composição quanto para a teoria musical. Em particular nos interessa a segunda metade do século

XIX quando várias destas idéias foram explicitadas mais claramente e estabelecidas como parte do ensino musical nos conservatórios, e em particular no *Sternsches Konservatorium der Musik*, e na Universidade de Berlim.

Primeiramente, Adolf Bernhard Marx (1795–1866) que propôs em sua obra teórica uma série de noções e definições sobre forma musical que se tornaram populares e influentes tanto na crítica musical quanto no ensino da música em Berlim. Em 1824 Marx foi convidado por A. M. Schlesinger para editar o *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, que se tornou um instrumento para Marx expressar suas idéias sobre a música de Mozart, Haydn e em especial de Beethoven.<sup>1</sup> Mas foi em 1830 que Marx passa a ser uma das figuras mais importantes da vida musical acadêmica berlinense.<sup>2</sup> Neste ano Marx foi nomeado para o cargo de professor na Universidade de Berlim na qual passou a ensinar “teoria da composição musical” já no seu primeiro ano de trabalho; e em 1833 foi nomeado diretor de música da universidade. A sua teoria expressa na obra em 4 volumes *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1837–8 volumes 1 e 2, e 1845–7 volumes 3 e 4) tornou-se obra importante e popular no ensino acadêmico da música em Berlim. O *Kompositionslehre* de Marx teve inúmeras edições e até mesmo uma tradução para o inglês em 1852. No seu tratado de composição, Marx devota grande parte para descrever formas musicais enfatizando o ponto de vista temático.

Igualmente importante foi o trabalho pedagógico de Julius Stern (1820–1883), regente alemão, que fundou em 1850 juntamente com A. B. Marx e Theodor Kullak a *Berliner Musikschule*. Após a saída de Kullak em 1855 e de Marx em 1857 a *Musikschule* passou a se chamar *Sternsches Konservatorium der Musik*. Este conservatório de música tornou-se um dos mais importantes na Europa da segunda metade do século XIX e agregou um número importante de professores de composição. Não seria incor-

---

<sup>1</sup> Dahlhaus argumenta que a doutrina de formas musicais definida por A. B. Marx é uma codificação das formas encontradas na música de Beethoven (cf. Dahlhaus 1989, 35).

<sup>2</sup> Marx provavelmente foi nomeado por indicação de Mendelssohn a quem tinha sido oferecido o cargo (cf. Burnham 1997, 5; e *New Grove Online* 2004, v. Marx de Sanna Pederson). Além disso, Marx manteve uma intensa amizade com Mendelssohn a ponto de ajudá-lo na organização da execução da então redescoberta *Paixão Segundo São Mateus* de J. S. Bach em 1829. O papel de Marx também foi essencial para a publicação da obra de Bach por Schlesinger.

reto presumir que boa parte da educação musical no conservatório Stern tenha se mantido ligada a tradição pedagógica estabelecida por Marx. Tanto é assim que quando Schoenberg passou pelo mesmo conservatório como professor de composição em 1902 ainda deve ter encontrado esta tradição do ensino das formas musicais mantida em grande parte intacta.<sup>3</sup>

Heinrich Herzogenberg (1843–1900) também teve um papel importante na época. Herzogenberg foi um dos mais importantes professores de composição da academia berlinense nas últimas décadas do século XIX. Quando Nepomuceno partiu para Berlim em 1890 para estudar composição com Herzogenberg, este já acumulava um currículo invejável que incluía a fundação em 1870 do Bach-Verein juntamente com Spitta e Volkland em Leipzig, e uma passagem pela *Hochschule für Musik* de Berlim em 1885. Herzogenberg tinha um interesse acentuado pela música de Bach e sobre a arte do contraponto. Ademais, Herzogenberg manteve uma amizade intensa com Brahms e foi um assíduo freqüentador do círculo profissional de Brahms, que incluía entre outros, Carl Reinecke, Bernhard Scholz e Otto Dessoff (Brodbeck 1999, 101). A obra de Herzogenberg é acadêmica em sua maior parte. Sua música de câmara apresenta uma influencia acentuada da música de Brahms o que tornava essas obras pouco atrativas para Brahms. Como observa MacDonald, o entusiasmo de Brahms pelas obras de Herzogenberg era ambíguo e certamente não muito grande (MacDonald 1993, 215). No entanto, é importante notarmos o grande interesse de Herzogenberg pelo contraponto (que deve ter sido um aspecto enfatizado na sua atividade pedagógica) e a influência de Brahms na sua ideologia pedagógica.

Finalmente, o teórico alemão Heinrich Bellermann (1832–1903). Bellermann sucedeu Marx na Universidade de Berlim em 1866, e depois tornou-se membro da *Akademie der Kunst* em 1875, foi um estudioso da música da renascença durante toda sua vida, e é conhecido por seu livro explicando o sistema mensural, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts* (1858) e principalmente pelo seu tratado de contraponto. O *Der Contrapunkt* (1862), obra baseada no *Gradus ad Parnassum* (1725) de J. J. Fux, prima pela instrução através das espécies e

---

<sup>3</sup> A teoria sobre as formas musicais expressa por Schoenberg em *Fundamentos da Composição Musical* é grandemente influenciada pela tradição do *Formenlehre* de Marx. Assim, é de supor que esta tradição da teoria musical alemã tenha influenciado Schoenberg e que tenha se mantido importante durante algumas décadas após a morte de Marx (cf. Dudeque 2004, 124–9).

tem uma introdução importante sobre a história da teoria do contraponto. O livro tornou-se extremamente influente na academia berlinense na segunda metade de século XIX, e também chegou a influenciar o *Preliminary Exercises in Counterpoint* (1963) de Schoenberg.

O ambiente que Nepomuceno deve ter encontrado em 1890 quando chegou a Berlim certamente estava repleto das idéias destes personagens. Nepomuceno estudou primeiramente na *Hochschule für Musik*, onde ingressou em 1890 e estudou com Herzogenberg, e entre 1892–4, ingressou no *Sternsches Konservatorium der Musik*. Nepomuceno certamente estava atento para os métodos (tratados) de ensino mais utilizados durante a época em que viveu e estudou ali. Esta faceta de Nepomuceno é documentada pelo interesse que ele demonstrou pelos métodos e tratados de ensino que conheceu e utilizou. Primeiramente, quando esteve em Roma em 1889 estudando com Cesare De Sanctis, Nepomuceno enviou o moderno *Tratado de Harmonia, Contrapunto e Fuga* deste para Leopoldo Miguez com o intuito de adotar este tratado no então Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro (Corrêa 1996, 11). Além disto, Nepomuceno expressou um interesse muito grande pela obra de Bellermann, *Der Contrapunkt*, a ponto de traduzi-la em grande parte para o português, talvez a única tradução deste livro para outro idioma além do alemão (vide Fig. 1a e 1b). Aliás, a tradução do *Der Contrapunkt* é bem maior e mais trabalhada do que o mero “esboço de tradução” dedicado ao *Harmonielehre* de Schoenberg. Em 1916, Nepomuceno, por sugestão de Frederico Nascimento, iniciou a tradução do *Harmonielehre* também no intuito de adotá-lo como livro oficial de harmonia no então Instituto Nacional de Música. Lamentavelmente o projeto inicial foi abandonado restando apenas o pequeno manuscrito de Nepomuceno (Corrêa 1996, 13).<sup>4</sup> Ademais, o intuito de adotar tratados estrangeiros como material didático para os cursos no Instituto Nacional de Música podem ser vistos como um resquício ou uma continuação das idéias propostas por Miguez no seu relatório de 1897 sobre os conservatórios europeus. Neste relatório Miguez aponta, segundo Vermes, para uma polarização: “de um lado, os conservatórios alemães, a serem seguidos como modelo; e de outro, os italianos... onde as coisas não dão certo”. (Vermes 2004, 112).

---

<sup>4</sup>O manuscrito encontrava-se em posse da família Bevilacqua do Rio de Janeiro e esteve em posse de Sérgio Alvim Corrêa. Creio que atualmente, os dois manuscritos de Nepomuceno, encontram-se na Biblioteca Nacional, uma vez que tive acesso a esses dois documentos alguns anos atrás e que estavam então arquivados em uma pasta na seção de música da BN.

Sobre a resposta do tema na fuga moderna

Se compararmos as relações harmônicas (a harmonia?) da música moderna com a do estilo antigo do canto à capella, como era cultivado no século XVIII, vemos que a diferença reside principalmente nos pontos seguintes:

1. A música moderna não <sup>exige que</sup> ~~conserva~~ a escala inicial se conserve desde o princípio da trecha Musical, mas permite que por meio de <sup>accident</sup> no decurso do mesmo elle atinja outras escalas estranhas. Ella faz, <sup>naturalm<sup>te</sup></sup> ~~distinções~~ entre tons vizinhos, <sup>segundo as novas escalas</sup> ~~maiores~~ <sup>menores</sup> ou de <sup>seculan<sup>o</sup></sup> ~~nos~~ numero de notas communs. Se tivermos, por ex: um trecho em do maior, sol maior e fa maior são os vizinhos mais proximos; em ambos ha somente uma nota que não <sup>se encontra</sup> ~~se encontra~~ de do: Beu sol é o fa # <sup>por vez de</sup> fa, e em fa é o si b <sup>em vez de</sup> si. Fa maior e sol maior acham <sup>por esse</sup> ~~se afastados~~ <sup>(de do)</sup> somente por um grau (parentesco). Se, na música moderna, ~~for~~ <sup>for</sup> uma peça em do maior, fixémos uma cadencia em Sol, achamos-nos, por isso, em uma outra ~~esta~~ serie diatônica (escala), e ~~podemos~~ <sup>podemos</sup> portanto, deste ultimo, passar para a sua

itáral, <sup>segundo as novas escalas</sup> ~~tenham~~ <sup>mais ou menos</sup> ~~o~~ <sup>mesmas</sup> ~~note~~ <sup>mesmas</sup> ~~quella~~ <sup>de qual</sup> ~~sabemos~~

Fig. 1a - Primeira página fac-símile da tradução de Der Contrapunkt de Bellermann, realizada por A. Nepomuceno.

Vizinha mais próxima, re, e assim, ~~por~~ diferentes modos (e também por meio de outras passagens) modular para quaisquer pontos (outrotoms). Tal liberdade não tem o puro genero diatónico. Temos a faculdade de, neste, também, por meio dos # e do b, fazer uma cadeia sobre um ~~modo~~ diferente (como mostramos em out pontos), não abandonamos porém, nunca, a escala originaria. Esse grande liberdade tem alguma influencia tam- hem sobre a resposta dos temas de fuga.

2. A formação de melodia moderna permite um emprego mais livre dos intervallos. Encontra-se <sup>enfus</sup> junto de successões diatónicas, até successões cromáticas, como p. ex. o semi- Tom menor, a setima diminuta e outros; e também algumas <sup>vezes</sup> nos temas de fugas empregam-se esses intervallos.

Handl  
Tornet

Handl  
Mitter

Organ  
Vorjeu

Exemplos citados em  
outra parte do livro.

3. - A musica moderna permite ainda, diferençã,

Fig. 1b - Segunda página fac-símile da tradução de Der Contrapunkt de Bellerman, realizada por A. Nepomuceno.

A idéia deste trabalho, depois de estabelecido este contexto, é a de examinar o 1º movimento do Quarteto n. 3 de Nepomuceno composto em Berlim em 1891. O argumento, portanto, concentra-se, por um lado, em fazer um paralelo entre as instruções contidas no Tratado de Composição de Marx e a música de Nepomuceno. Neste ponto de vista, pode-se argumentar que Nepomuceno adota e adapta determinados procedimentos composicionais observados por Marx na música de Beethoven, um aspecto possível uma vez que Nepomuceno estava, em 1891, ainda cursando seus estudos acadêmicos na *Hochschule für Musik*. De outro ponto de vista, o conceito Schoenberguiano de variação progressiva, que tem sua origem na observação analítica de Schoenberg da música clássica dos séculos XVIII e XIX, e em particular da música de Brahms, pode ser importante para a identificação das idéias que Herzogenberg pode ter apresentado para Nepomuceno. Significativamente, a identificação desta técnica de composição sugere uma influência de procedimentos composicionais observados, em especial, na música de Brahms e que conseqüentemente confrontam a crença generalizada de que a música de Wagner tenha sido a maior influência na obra de Nepomuceno. Na realidade, podemos sugerir que Nepomuceno dificilmente pode ser considerado como um compositor que tenha sofrido uma influência preponderante. Nepomuceno, um compositor com importantes passagens pelos principais centros musicais europeus do século XIX e início do XX, assimilou na sua música importantes influências que determinaram sua vida composicional. Desde uma notada influência de Fauré nas suas canções, de Wagner em outras obras, e creio que de Brahms e Beethoven na obra analisada a seguir. Por fim, Nepomuceno foi um astuto observador das inovações da então vanguarda européia. Como Souza observa: “sua contribuição efetiva foi ter incorporado organicamente à música brasileira as novas linguagens da vanguarda européia: o abundante cromatismo pós-wagneriano, o gosto francês pelo modalismo exótico, a tonalidade suspensa ultra-romântica, as escalas simétricas de tons inteiros e pentatônicas” (Souza 2004, 17–8).

A recepção das obras de Nepomuceno escritas durante o período de 1890–1894 é variada. Por exemplo, Kiefer refere-se ao Quarteto n. 3 (de 1891) como uma obra que “denota excelente artesanato e fina compreensão das peculiaridades da música de câmara. Mas não revela ainda uma personalidade definida”, e sobre a Sinfonia em sol menor, de 1894, diz que “não apresenta maior interesse para a música brasileira” (Kiefer, 1982 116–7). Já Mariz refere-se a Sinfonia, citando Edino Krieger, como estando “entre as obras-primas do sinfonismo romântico” (Mariz 1983, 98). Outros nem

sequer fazem referência aos quartetos, possivelmente por considerá-los obras ainda demasiado imaturas e de vertente internacionalista (cf. Neves 1981, 21–2). Muito embora o Quarteto n. 3 apresente o subtítulo de “brasileiro” atribuído postumamente por Sérgio Alvim Corrêa, quem argumenta que o quarteto é o “primeiro trabalho camarístico brasileiro a apresentar uma bem definida temática nativista” (Corrêa 1996, 11), o que se percebe é a influência do academicismo germânico na obra, demonstrando a sua origem e sua vertente internacionalista evidente. Este é um dos pontos que espero demonstrar a seguir com a análise do primeiro movimento da obra.

### Marx e algumas instruções para composição aplicadas ao 1º movimento do Quarteto n. 3 de A. Nepomuceno

As observações de Marx sobre a estrutura da música de Beethoven podem ser significativas para a minha argumentação. Marx observou que Beethoven apresentava seus temas muitas vezes como uma estrutura de período formado por um antecedente seguido de um conseqüente tonalmente aberto (*aufgelöst*), com uma cadência interrompida, à dominante (V). Para Marx este tipo de estrutura é formada por uma frase antecedente regular e uma frase conseqüente também formada por motivos temáticos derivados, mas esta segunda frase não é conclusiva e implica em uma continuação em direção a estrutura seguinte (Marx 1997[1848], 107). Na música de Beethoven o exemplo clássico é a período de 8 compassos do primeiro movimento da Sonata para piano Op. 2 n. 1 (Ex. 1).

Ex. 1 - Beethoven Sonata para Piano, Op. 2, n. 1, cc. 1–8

Estas observações de Marx são a base do que Schoenberg anos mais tarde codificou como uma sentença musical. Para Schoenberg a sentença se caracteriza por ter uma frase inicial que é repetida (com ou sem variação). Esta repetição faz que novas repetições sejam desnecessárias e permite uma continuação da sentença tanto com formas reduzidas da frase básica inicial quanto com forma-motívicas mais remotas (Schoenberg 1942, 16).

Este tipo de estrutura musical apresenta como sua característica a contraposição inicial de dois segmentos na sua primeira metade, um na tônica e outro na dominante, e a liquidação de material motívico na segunda metade da estrutura, o que permite uma continuidade musical rápida e fácil, uma vez que a estrutura não é encerrada tonal e motivicamente. De fato, a sentença é a forma ideal para a apresentação temática para obras que apresentem um desenvolvimento caracterizado por variação progressiva.

O tema do 1º movimento do quarteto n. 3 de Nepomuceno é caracterizado pela forma de estrutura explorada por Marx, no entanto com algumas peculiaridades. A forma de repetição do motivo básico de tônica-dominante é substituída por uma repetição da idéia básica seguida de uma liquidação do material temático. O período de Nepomuceno é composto por 16 compassos podendo ser dividido em 8 + 8 compassos. O antecedente de 8 compassos é assimétrico na sua subdivisão, podendo ser entendido como composto por frases de 3 + 3 + 2 compassos. A primeira frase do antecedente é composta de dois motivos: *a* e *b*. Estes dois motivos definem a simetria entre as duas frases iniciais. A frase seguinte de apenas 2 compassos tem sua função formal como ligação entre antecedente e conseqüente do período. O conseqüente é composto por sua vez por uma referência ao motivo *b* (marcado no exemplo como *b1*) seguido de um arpejo de sétima diminuta (vii<sup>o7</sup>) que deixa o período tonalmente aberto. (Ex. 2).

Um segundo exemplo onde podemos encontrar a influência das idéias analíticas e instruções composicionais de Marx na obra de Nepomuceno, situa-se na seção de transição que leva ao tema subsidiário desta forma sonata.

Marx defende que “a formação do tema (*Satz*) principal é o primeiro produto da Idéia (Musical), a motivação para a composição que está por vir. Esta determina tudo que seguirá”. Ademais, Marx estabelece que há três maneiras de fazer a transição para o tema (*Satz*) subsidiário:

1. uma continuação do último membro do tema (*Satz*) principal;
2. um retorno à uma idéia inicial;
3. através de novos motivos (Marx 1997[1848], 116–32).

violino I  
violino II

Viola  
Cello

1a. frase/forma na tônica (i) antecedente

2a. frase

vln. I  
vln. II

vla.  
clo.

frase de ligação

liquidação dos motivos a e b

consequente

(vii<sup>7</sup>)

vln. I  
vln. II

vla.  
clo.

ff

ff

16

Ex. 2 - *Nepomuceno, Quarteto n. 3, 1º movimento, cc. 1–16*

Na obra de Nepomuceno encontramos a utilização e adaptação da segunda opção, ou seja, um retorno à idéia inicial. O Ex. 3 ilustra a derivação motívica entre os compassos 23–5. O motivo inicial *a*, originalmente um 6ª menor descendente, agora é transformado para uma 5ª diminuta descendente. O motivo *b*, originalmente composto com um intervalo de 7ª menor descendente e graus conjuntos ascendentes, agora tornou-se uma 4ª justa descendente seguido de graus conjuntos ascendentes, e em seguida é gerado um motivo *d*. A percepção da relação temática entre as duas seções é clara, apesar das diferenças entre os elementos motívicos.

Ex. 3 - *Nepomuceno, Quarteto n. 3, 1º movimento, cc. 23–5*

Ex. 4 ilustra uma nova etapa da seção de transição e as relações temáticas ainda são claras e de fácil percepção. O motivo *a* é apresentado como uma 5ª diminuta, e o elemento inicial do motivo *b* é variado para uma 3ª menor seguido de graus conjuntos ascendentes e do motivo *c1*.

Ex. 4 - *Nepomuceno, Quarteto n. 3, 1º movimento, cc. 32–6*

Estas pequenas variações engendram uma nova etapa na transição em direção ao tema subsidiário (cc. 44–7). Ex. 5 ilustra esta etapa: primeiramente, nos cc. 38–41 onde o motivo *b* é variado e enfatizado de forma a sugerir sua relação com o início do segundo tema; em segundo lugar: no tema subsidiário identifica-se sua relação próxima ao tema principal (marcado no exemplo como deriv. *b*). A linha ascendente de graus conjuntos é expandida e seguida de uma linha descendente intercalada com uma tercina de colcheias (c. 46). No segundo momento, a mesma linha ascendente é transformada em um arpejo seguido de uma linha descendente semelhante. Ambos os segmentos culminarão na apresentação do tema de conclusão em Fá maior situado na coda da exposição.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Rocha identifica de forma equivocada o segundo tema como estando situado a partir do compasso 66. Na realidade trata-se do tema conclusivo da coda, prontamente seguido do início do desenvolvimento (cf. Rocha 2000, 49–50).

Ex. 5 - *Nepomuceno, Quarteto n. 3, 1º movimento, cc. 38-41; 44-7; 54-6*

Uma terceira ilustração que sugere o aproveitamento do aprendizado acadêmico de Nepomuceno, são as várias passagens onde pode ser encontrada a utilização de idéias imitativas. Quando instruindo o estudante a respeito da segunda parte da forma sonata (desenvolvimento), Marx afirma que

a segunda parte da forma sonata em essência não contém conteúdo novo. Como conseqüência esta seção deve ser baseada principalmente no conteúdo da primeira parte—isto é, com o tema (*Satz*) principal, com o tema (*Satz*) subsidiária, e até mesmo com o tema (*Satz*) conclusivo—e de fato esta seção pode ser baseada em somente um tema (*Satz*), em dois, ou até mesmo em todos eles” (Marx 1997[1868], 96).

Além disso, uma das possibilidades aventadas por Marx trata da utilização de passagens contrapontísticas nesta segunda parte da forma sonata. Ele instrui que

particularmente no desenvolvimento de temas pré-existentes e de motivos de transição que formam a segunda parte, podemos fazer uso extensivo de polifonia. Como já é sabido, polifonia nos dá a oportunidade de dar um novo sentido à um tema, especialmente através dos tipos de inversão [...], ganhar uma nova perspectiva de um tema familiar, e de dar ao todo [orgânico], mesmo no meio de todas estas mudanças de configuração, uma unidade e solidez dificilmente alcançável em grandes realizações senão através do uso das técnicas polifônicas [...]

Assim podemos utilizar até mesmo uma fuga no desenvolvimento da segunda seção. É claro, no entanto, que nenhuma fuga real e suficiente em si pode ocorrer aqui mas meramente o

uso das técnicas de fuga para alguma parte em particular da seção (Marx 1997[1868], 99)

No quarteto de Nepomuceno encontramos a passagem entre os compassos 114–21 onde o autor expõe seu conhecimento de técnicas contrapontísticas em várias imitações baseadas no tema principal do quarteto. O Ex. 6 ilustra uma primeira destas passagens, onde o segundo violino faz uma imitação em uníssono da frase exposta no primeiro violino.

Por sua vez, o Ex. 7 ilustra uma segunda passagem entre os compassos 130–8 onde o tema principal é variado e fragmentado originando várias imitações e fragmentos de imitação. Na realidade esta passagem apresenta imitações em stretto que conduzem a uma seção homofônica de retransição para a recapitulação do tema principal.

Estas passagens com a utilização acentuada de elementos polifônicos, sugerem um indício do que Ratner considera como o “estilo estrito ou instruído”. Para Ratner, na música do século XVIII

paralelos estruturais entre música e oratória seguem claramente as diretrizes da teoria musical dos séculos XVII e XVIII. Assim como existiam regras para organizar o discurso oral, também haviam prescrições explícitas para construir uma progressão musical. Ambas, música e linguagem, tinham seu vocabulário, sintaxe, e organização de estruturas formais, incluídas no assunto *Retórica*. O compositor habilidoso, o instrumentista bem treinado, e o ouvinte perspicaz tinham comando da retórica musical, tanto quanto o literato de hoje tem da gramática da sua língua (Ratner 1980, xiv).

Assim o estilo estrito ou instruído era caracterizado, segundo Koch, através de alguns dos seguintes procedimentos: a) pelo uso sério da melodia, usando poucas ornamentações; b) através do uso freqüente de dissonâncias (suspensões); c) através do fato que o tema principal nunca é abandonado, por vezes ouvido em uma ou outra voz; d) e Koch conclui, portanto, que por estas características, o estilo estrito é mais conveniente para a música da igreja... e a fuga é o principal produto deste estilo (Koch 1802, 1451–2). Naturalmente e guardando as devidas distâncias de épocas diferentes, poderíamos assim considerar que as passagens acima referidas podem ser ainda consideradas como passagens de estilo instruído, ou seja, passagens onde o aprendizado do compositor mais se evidencia, mais se torna aparente e onde se nota a influência de orientações pedagógicas da teoria musical.

baseado no tema principal

vln. I  
vln. II  
vla.  
clo.

115 116 117 118

*a* *b*

imitação em uníssono VI. II

vln. I  
vln. II  
vla.  
clo.

119 120 121 122

Ex. 6 - *Nepomuceno, Quarteto n. 3, 1º movimento, cc. 114–21*

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 131 to 135, and the second system covers measures 136 to 139. The instruments are Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), Viola (vln.), and Cello/Double Bass (clo.).

**System 1 (Measures 131-135):**

- Measures 131-132:** Violin I and II play a rhythmic pattern. The Viola and Cello/Double Bass play a bass line labeled "bascado no tema principal" (bascado on the main theme).
- Measure 132:** A bracket labeled "imitação" (imitation) spans from measure 132 to 133. The Viola and Cello/Double Bass play a melodic line that imitates the Violin I and II.
- Measures 133-134:** A bracket labeled "b" (breath mark) spans across these measures. The Violin I and II play a melodic line.
- Measure 135:** The Violin I and II play a melodic line. The Viola and Cello/Double Bass play a triplet of eighth notes, labeled "tema principal" (main theme).

**System 2 (Measures 136-139):**

- Measures 136-137:** A bracket labeled "imitação" (imitation) spans across these measures. The Violin I and II play a melodic line that imitates the Viola and Cello/Double Bass.
- Measures 138-139:** The Violin I and II play a melodic line. The Viola and Cello/Double Bass play a triplet of eighth notes, labeled "3".

Ex. 7 - *Nepomuceno*, *Quarteto n. 3*, 1º movimento, cc. 130–138

## Varição progressiva

O termo variação progressiva, cunhado por Schoenberg, é originado da observação analítica da música de compositores dos séculos XVIII e XIX, tais como Beethoven e Brahms. Esta noção pode ser aplicada ao 1º movimento do Quarteto 3 de Nepomuceno. Assim como Nepomuceno que estudou na *Hochschule für Musik* e no Conservatório Stern em Berlim, Schoenberg também passou por duas vezes por Berlim, mas na condição de professor. No Conservatório Stern, Schoenberg lecionou composição em 1902 e depois em 1911. Podemos supor que Schoenberg tem grande parte de seus conceitos teóricos e analíticos influenciados pela teoria musical Berlinense do século XIX, em especial por A. B. Marx e H. Bellermann.

De acordo com Schoenberg, a forma musical tem dois pré-requisitos: lógica e coerência. A partir destas duas condições, uma relação entre seções formais é criada. A coerência que Schoenberg declara como necessária depende da firme conexão entre os pequenos elementos formais. Assim, motivos, frases, *gestaltes*, sentenças, e períodos, todos estes elementos contribuem na definição formal de seções que são construídas de acordo com os requisitos da lógica musical. Se estas condições forem satisfeitas, a forma musical resultante torna-se compreensível e a obra musical uma “obra-mestra”. Para assegurar esta coerência, Schoenberg adota a noção de *Grundgestalt* (forma básica). Esta idéia depende da noção de semelhança e reconhecimento do motivo musical. Schoenberg define *Grundgestalt* como “gestaltes que (possivelmente) ocorrem repetidamente dentro de uma peça inteira e às quais gestaltes derivadas podem ser relacionadas” (Schoenberg 1995, 169). O conceito de *Grundgestalt* é uma tentativa de reformular uma idéia sobre unidade na música que se origina na teoria musical dos séculos XVIII e XIX. Teóricos como Adolph B. Marx já tinham explorado noções semelhantes. Marx enfatizava a importância de um motivo básico a partir do qual todo o material temático restante deveria ser derivado.<sup>6</sup> Esta e

---

<sup>6</sup>Esta visão orgânica, e porque não holística, da forma musical têm sua origem nos escritos de Goethe, *Morphologie* ([1807] 1817) e *Metamorphose der Pflanzen* (1790). Basicamente, a idéia contempla que inúmeras formas de vida são metamorfoses de um número limitado de arquétipos; neste caso, cada arquétipo gera um grupo de animais ou de plantas. Esta visão holística da evolução de organismos influenciou Marx que talvez tenha sido um dos primeiros teóricos a adotá-la de forma explícita em seus escritos teóricos. Marx entendia que o pensamento musical inicial deveria ser o motivo. Assim, ele reivindicava que o “motivo é a configuração primária [*Urgestalt*] de tudo que é musical” (Marx 1997[1856], 66).

outras noções semelhantes evoluíram para uma abordagem orgânica da forma musical, um ponto de vista adotado por Schoenberg em sua obra teórica e analítica e frequentemente associado à noção de *Grundgestalt*. Desde a sua concepção, Schoenberg defende o postulado que prega “o motivo como o gerador da forma”, isto é, a apresentação de uma idéia musical alcança sua coerência através deste elemento unificador: o motivo. Assim, para Schoenberg, “tudo dentro de uma composição completa pode ser relacionado como que originado, derivado, e desenvolvido de um motivo básico ou, no mínimo, de uma *Grundgestalt*” (Schoenberg 1995, 135).<sup>7</sup>

A derivação a partir da *Grundgestalt* toma a forma de processo gradual de desenvolvimento temático. Para Schoenberg existem duas possibilidades: a primeira contempla a função de estágios intermediários dentro do processo de variação progressiva, estes estágios intermediários contribuem para a fluência do discurso musical; e a segunda aborda as variações por mediação que podem produzir variações contrastantes através de desenvolvimento harmônico e motivico.

Dentro destas possibilidades de desenvolvimento temático, a conexão entre diferentes motivos pode ser entendida como não tendo uma relação direta, ou seja, variações progressivas de um mesmo motivo podem ter seu conteúdo essencial derivado de uma característica comum, muito embora esta não seja uma condição *sine qua non*. Portanto, em variações progressivas de um motivo básico, pode não existir uma relação facilmente identificável entre as variações mais longínquas. Por exemplo, em uma série de 4 motivos desenvolvidos a partir de um básico, o segundo pode ter uma relação direta com o primeiro, mas as terceira e quarta variações podem ou não apresentar características que sejam relacionadas ao motivo inicial. No entanto, entre o terceiro e quarto motivos haverá uma conexão

---

<sup>7</sup> A argumentação de Dahlhaus de que a forma básica (*Grundgestalt*) pode ser variável quanto ao seu formato pode ser verdadeira. O principal ponto para Dahlhaus é semelhante ao de Schoenberg, quem reivindica que cada obra musical tem qualidades únicas pertencentes somente a si mesma, e que por esse motivo sua estrutura musical é única. Neste sentido, Dahlhaus afirma que a relação entre tema (*Grundgestalt*) e forma como um todo não pode ser determinada por um princípio geral que sirva para todas as obras musicais. Na realidade, esta relação deve ser vista de acordo com as qualidades de cada composição. Dahlhaus conclui que o nosso entendimento do que uma *Grundgestalt* é depende da “natureza de toda a forma, e a mediação entre tema e a forma total que é estabelecida através de variação progressiva” (Dahlhaus 1987, 129–30).

mais forte do que entre o terceiro ou quarto e primeiro ou segundo motivos. A relação entre variações distantes podem ser as mais desconcertantes. Schoenberg aborda esta problemática considerando o uso de gestaltes intermediárias entre idéias contrastantes, e a noção de *Grundgestalt* como o elemento unificador mais importante. Esta observação abre a possibilidade de entendimento de variação progressiva como um processo gradual de desenvolvimento motivico que toma forma de maneira cronológica.

No movimento da obra de Nepomuceno, estas observações sobre variação progressiva e *Grundgestalt* de Schoenberg, podem ser observadas de maneira bastante clara. O Ex. 8 ilustra uma tabela geral de desenvolvimento temático na obra.

Entre os cc. 1–3 apresenta-se a *Grundgestalt* com os motivos básicos *a*, *b* e *c*. Nos cc. 9–11 ocorre a liquidação dos motivos básicos restando uma referência ao motivo *b*. Nos cc. 23–6 há uma primeira variação da *Grundgestalt*; nos cc. 32–5 ocorre uma segunda variação dos motivos básicos. Nos cc. 43–6 é apresentada uma expansão do motivo *b*, seguido de nova variação nos cc. 53–5 e finalmente o tema subsidiário é apresentado nos cc. 65–8.

## Conclusão

Através desta breve análise podemos identificar aspectos que correspondem às instruções pedagógicas adotadas no ensino acadêmico de Berlim na época dos estudos de Nepomuceno. Me parece natural e lógico que Nepomuceno tivesse adotado e adaptado algumas destas instruções para suas próprias necessidades composicionais. Ademais, parece ser evidente que a música de Beethoven e Brahms caracterizada por variação progressiva possa ter influenciado o então jovem Nepomuceno. Coincidência ou não, a apresentação do tema do quarteto no *Presto* final em 6/8 assemelha-se ao mesmo procedimento utilizado por Beethoven no rondó do seu Concerto para Piano n. 3. O Ex. 9 ilustra esta breve coincidência (cabe lembrar que nas duas obras a transformação temática é precedida por uma breve cadência). Muito embora este procedimento não seja característico de variação progressiva, mas sim de transformação temática, a utilização deste por Nepomuceno sugere novamente uma aproximação com a música de Beethoven e de uma técnica composicional expressa na música de Beethoven.

a) Motivos básicos (cc. 1-3)

b) (cc.9-11)

c) (cc. 23-6)

d) (cc. 32-5)

e) (cc. 38-41)

e) (cc 44-7)

f) (cc. 54-6)

g) (cc. 66-9)

derivação do tema conclusivo

Ex. 8 - Nepomuceno, *Quarteto n.3, 1º movimento, tabela de desenvolvimento temático*

(Beethoven Concerto para piano No. 3/rondó,  
cc. 1-4)



cc. 407-9



Nepomuceno (cc. 1-3)



(cc. 142-3)



Ex. 9 - Beethoven, *Concerto para Piano n. 3, rondó*, cc. 1-4 e 407-9; *Nepomuceno*, *Quarteto n. 3, 1º movimento*, cc. 1-3 e 142-3

## Referências Bibliográficas

Bellermann, Heinrich. 1862. *Der Contrapunkt oder zur Stimmführung in der musikalischen Composition*. Berlin: Springer.

Brodbeck, David. 1999. "Medium and meaning: new aspects of the chamber music" In *The Cambridge Companion to Brahms*, Ed. Michael Musgrave. Cambridge: CUP. 98-132.

Corrêa, Sérgio Alvim. 1996. *Alberto Nepomuceno. Catálogo geral*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

Dahlhaus, Carl. 1987. *Schoenberg and The New Music*. Trad. para o inglês de Derrick Puffett. Cambridge: Cambridge University Press.

- . 1989. *Nineteenth-Century Music*. Trad. para o inglês J. Bradford Robinson. Los Angeles: University of California Press.
- Dudeque, Norton. 2004. “Sobre os apêndices dos *Exercícios Preliminares em Contraponto* de Arnold Schoenberg”, *PerMusí* 9, 124–9.
- Kock, Heinrich Christoph. 1802. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main.
- Kiefer, Bruno. 1982. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento.
- Macdonald, Malcolm. 1993. *Brahms*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Mariz, Vasco. 1983. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Marx, Adolph Bernhard. 1852. *The School of Musical Composition, Practical and Theoretical*. Trans. from the 4th edition of the original German by Augustus Wehrhan. London: Robert Cocks.
- . 1868-87. *Die Lehre von der musikalischen Komposition: praktisch theoretisch*, v. 1–4. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- . 1997. “Musical Form in the Age of Beethoven - Selected Writings on Theory and Method.” Transl. Scott Burnham. In *Cambridge Studies in Music Theory and Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Neves, José Maria. 1981. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- Ratner, Leonard. 1980. *Classic Music – Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.
- Rocha, Anderson. 2000. “Os Quartetos de Cordas de Alberto Nepomuceno.” Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo.
- Sanctis, Cesare de. 2002. *La Polifonia nell’arte Moderna*. Milano: Ed. Ricordi, 1887, reimpressão.

Schoenberg, Arnold. 1942. *Models for Beginners in Composition*. New York: G. Schirmer.

———. 1963. *Preliminary Exercises in Counterpoint*. Ed. Leonard Stein. London: Faber & Faber.

———. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. Ed. Gerald Strang. London: Faber & Faber.

———. 1995. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Ed. Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press.

Souza, Rodolfo Coelho de. 2004. Prefácio para *Alberto Nepomuceno—Canções para voz e piano*. Editor: Dante Pignatari, São Paulo: Edusp. 15–18.

*The New Grove Online*. 2004. Ed. Laura Macy. Oxford: Oxford University Press.

Vermes, Mônica. 2004. “Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus”, *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música 2004* (Org.: Norton Dudeque). Curitiba: DeArtes-UFPR. 108–115.